



Manuel Gómez-Moreno. Unidad de Tratamiento
y Archivo de la Documentación, Centro de Ciencias
Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DEL ARTE EN EL CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DE LA JAE

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales,
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

La institucionalización y profesionalización de los estudios y la práctica investigadora de la historia del arte en España, aun con ciertos precedentes en el siglo XIX, en realidad no iniciaron un proceso de arraigo y especificidad disciplinar hasta el siglo siguiente, en el que su desarrollo se vería respaldado y acreditado por el grupo de profesionales que trabajaron sobre la materia en las secciones que creó al efecto el Centro de Estudios Históricos (CEH); las cuales acompañaron, desde 1910 hasta el conflicto bélico español, el trayecto seguido por nuestra Historia del Arte hasta consolidarse como especialidad profesional diferenciada.

En el marco universitario, de hecho, fue el plan de reforma de Antonio García Alix en 1900, testigo del nacimiento del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el que instituyó la asignatura de Teoría de la Literatura y de las Artes, común a toda la licenciatura de Filosofía y Letras. Desde 1904, a ella se sumó en la Universidad Central otra asignatura voluntaria de doctorado —oficialmente impartida hasta la guerra civil por Elías Tormo—, titulada Historia de las Bellas Artes; la cual, desde 1913, con la primera reorganización del Plan García Alix, se integró en la Sección de Historia con el nuevo título de Historia del Arte, extendiéndose posteriormente a la Sección de Letras, tanto al ciclo de licenciatura como de doctorado. Por otro lado, la formación,

ya fuera teórica como práctica, se hizo tripartita en Madrid. De manera que, junto a los estudios en la citada universidad, aparecieron las prácticas y el contacto directo con la obra en el Museo del Prado (que a partir de 1912 inició una importante reorganización y en 1919 creó su comisión catalogadora) y el impulso a la labor investigadora sobre el arte en las secciones nacidas en el CEH. Las tres instituciones, así, constituyeron el triángulo de referencia y orientación inexcusable para todo interesado en la investigación histórico-artística.¹

La presencia y protagonismo del CEH en tal proceso de profesionalización y arraigo fue trascendental y creciente. Inicialmente, cuando en 1907 hizo su aparición la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), comenzó a funcionar a modo de ensayo con dos modestos núcleos de trabajo, orientándose el primero de ellos a los Estudios Históricos, que tendrían a la Edad Media como base inicial de investigación.² Por lo que no fue extraño que, al crearse en 1910 el CEH (Real Decreto de 18 de marzo de 1910), se tomara como base el trabajo sobre ese periodo. Aunque, de forma genérica, el nuevo centro intentaría dar respuesta, como se anota en las *Memorias* correspondientes de la JAE, al «interés creciente que inspiran en todas partes nuestra lengua, arte, historia y literatura». Los objetivos encomendados al nuevo CEH, así, pasaban por la investigación de las fuentes, preparando ediciones críticas de documentos, glosarios, monografías, etc.; la organización de misiones científicas, excavaciones y exploraciones para el estudio de monumentos, documentos, dialectos, etc.; el inicio en los métodos de inves-

¹ Sobre este marco profesional, véase Gonzalo Pasamar, «De la Historia de las Bellas Artes a la Historia del Arte (la profesionalización de la historiografía artística española)», en VV. AA., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Madrid, Alpuerto, 1995, págs. 137-149.

² Francisco José Laporta, Alfonso Ruiz, Virgilio Zapatero y Javier Solana, «Los orígenes culturales de la Junta para Ampliación de Estudios (2.ª parte)», *Arbor*, t. CXXVII, núm. 499-500, julio-agosto de 1987, pág. 26. Por otro lado, sobre la organización, actuación y evolución de la JAE, y singularmente la del CEH y su investigación en historia del arte, son de especial interés como fuente y nos servirán de apoyo las *Memorias* correspondientes a los diferentes años, de 1907 a 1935, editadas periódicamente por la JAE.

tigación de un corto número de alumnos, que tomaran parte activa en las tareas citadas; la comunicación con los pensionados sobre estudios históricos fuera o dentro de España, para ayudarles, recoger sus iniciativas y facilitar la continuidad de sus investigaciones a su regreso, y, finalmente, la formación de una biblioteca de estudios históricos con relaciones e intercambios con centros científicos análogos del extranjero. Pero en esta visible voluntad de sistematización de la labor investigadora, asimismo había tanto una marcada dirección temática hacia el pasado nacional, como una metódica orientación de la materia histórica a abordar con prioridad, que comenzaba por lo medieval. De ello, lógicamente también participó la mirada investigadora dirigida hacia el arte.

Siete fueron, de hecho, las secciones que finalmente echaron a andar en 1910 con el CEH, cada una de las cuales tenía un director responsable. La Sección Segunda fue la de Arte Medieval Español, dirigida por Manuel Gómez-Moreno (1870-1970). No obstante, a partir del 15 de enero de 1913, comenzaron a funcionar dos nuevas secciones, una de ellas fue la Sección Octava, denominada de Arte Escultórico y Pictórico de España en la Baja Edad Media y el Renacimiento, dirigida por Elías Tormo (1869-1957). Con todo, desde 1914, la sección timoneada por el granadino cambió su nombre por el de Sección de Arqueología y Arte Medieval Español y la del valenciano, en 1931, por el de Sección de Arte Pictórico y Escultórico Español. Aunque ya antes de la importante reestructuración organizativa que sufrió el Centro en 1919, que aparejó la reducción y concreción de sus actividades en cinco secciones y su propio traslado a un hotelito de la calle Almagro número 26 (la inicial ubicación del CEH había sido los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos, donde había utilizado parte del local que previamente ocupara el Museo de Ciencias Naturales), las secciones de Gómez-Moreno y Tormo, que ahora se mantuvieron y consolidaron, eran conocidas como las de Arqueología y Arte.

Existió siempre entre sus miembros y orientaciones notables relaciones e intercambios y, a la postre, un simbiótico apoyo que, pese a la cla-

ra conciencia y delimitación de las materias titulares, vino a sancionarse con el nacimiento, en 1925, de la revista conjunta *Archivo Español de Arte y Arqueología* (AEAA). Fundada y codirigida por Tormo y Gómez-Moreno, se convertiría en el verdadero órgano de expresión de las secciones que dirigían, perviviendo con gran prestigio —aunque dividida en sus dos especialidades— hasta el día de hoy. Además, la colaboración también fue significativa en otra importante empresa conjunta, ya que, por Decreto de 13 de julio de 1931, el Gobierno Provisional de la República creó, siendo director general de Bellas Artes Ricardo de Orueña (colaborador de la Sección de Arte del CEH desde 1911), el Fichero de Arte Antiguo. Se trataba de un instrumento administrativo —vinculado a esa Dirección General— de protección y divulgación del patrimonio artístico, consistente en la conformación de un gran archivo de datos documentales y visuales (fotografías, planos, etc.) sobre las obras de arte españolas y sus autores, que le fue encomendado conjuntamente a las secciones de Arte y Arqueología. Su continuada labor, además, fue básica para la configuración del importante y especializado Archivo Fotográfico de obras de arte, luego heredado y acrecentado por el CSIC.³

Con independencia de estas colaboraciones, tales secciones, que funcionaron siempre en el CEH bajo la supervisión directa de esas dos grandes figuras de la Historia del Arte —quienes, a todas luces, se complementaron y entendieron bien—, se repartieron los campos de trabajo. De manera que, a grandes rasgos, la Sección de Arqueología se hizo cargo de los temas medievales y los relacionados con periodos cronológicamente anteriores, aplicando siempre una metodología propia, que retomaba la tradición arqueológica y excursionista en busca de los «monumentos y esencias nacionales», característica del siglo

³ Sobre su origen y desarrollo véase Juan Carlos Hernández y Amelia López-Yarto, «El Fichero de Arte Antiguo y la Fototeca del Departamento de Arte Diego Velázquez del Centro de Estudios Históricos (CSIC)», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, vol. 6, núm. 22, Sevilla, 1998, págs. 110-117.

anterior. La Sección de Arte, en cambio, se encargó de los estudios renacentistas y posteriores, aplicando especialmente un método de ascendencia filológica, en el que primaba la búsqueda de fuentes documentales inéditas y de datos en torno a los artistas y a sus obras, al tiempo que se daba una gran importancia al documento visual aportado por el dibujo y, sobre todo, la fotografía, que desde muy pronto propició la formación de notables colecciones fotográficas apoyadas en campañas, encargos, etc.

Con todo, en cuanto a labor desarrollada en el CEH respecto a la Historia del Arte, podemos diferenciar tres periodos o etapas, más o menos coincidentes con las tres sedes que, hasta que la guerra civil suspendiera sus actividades, tuvo en Madrid el Centro. Etapas que, a su vez, prácticamente remiten a tres décadas diferentes.

De esta forma, durante el experimental y constituyente periodo en el que el CEH se mantuvo instalado al cobijo de la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico (1910-1919), el trabajo esencial de la sección creada en 1913 (que en parte también siguió desarrollando algunos quehaceres previamente puestos en marcha por Gómez-Moreno), consistió, según las memorias de la JAE, en continuar la lenta labor conducente a la confección de un Fichero de Artistas que, a modo de índice biográfico general de artistas y artífices españoles, emulara —poniendo al día y acrecentando la investigación— al conocido *Diccionario* de Ceán Bermúdez y su escuela (De Llaguno, Conde de la Viñaza, Martí y Monsó, Ossorio y Bernard, etc.). Se componía el Fichero de casilleros que contenían papeletas de referencias y notas sobre las reproducciones fotográficas de las obras (originando el primer núcleo de la colección de fotografías, integrado por series procedentes de libros, casas fotográficas, encargos específicos a fotógrafos profesionales y colecciones concretas como la que había ido conformando Orueta para sus estudios de escultura). Esta labor se acompañó de la búsqueda y acopio de documentación inédita en diferentes archivos (con la finalidad de ser puesta al servicio de la comunidad científica a través de publi-

caciones) y de la empresa de catalogación y estudio artístico, iconográfico e histórico de la escultura sepulcral de la España anterior al siglo XIX.

Por otro lado, además de colaborar y llevar a cabo cursos, conferencias, excursiones y exposiciones, es de destacar, por su fructífera continuidad, la estrecha colaboración ahora iniciada con el Museo del Prado en las tareas catalogadoras y de organización museística, a las que se dedicaron especialmente Francisco Javier Sánchez Cantón y Juan Allende-Salazar. Como fruto de todo ello, en estos años salieron a la luz diferentes publicaciones, muchas con novedosos repertorios documentales e inéditas ilustraciones de obras de arte.⁴

Se trató, pues, de «la edad heroica», como la llegó a llamar el polifacético José Moreno Villa, quien fue colaborador del Centro entre 1910 y 1919 en la Sección Segunda y nos ha dejado una fresca descripción del ambiente, los protagonistas y cierta labor que desarrolló allí:

El Centro de Estudios Históricos era un silencioso campo de batalla. En mi sección, la de Arqueología e Historia del Arte, éramos dos jefes y seis soldados. Los jefes, don Manuel Gómez-Moreno y don Elías Tormo. Los soldados, Ricardo Orueta, Leopoldo Torres Balbás, Francisco J. Sánchez Cantón, Jesús Domínguez Bordona y yo. [...] Gómez-Moreno nos daba trabajo. Yo me encargué de las miniaturas visigóticas y mozárabes. Él estaba preparando un gran libro sobre las iglesias mozárabes. Pero, además de calcar miniaturas y de fotografiar páginas de códices allá donde estuvieran, en León, en Burgos, en

⁴ Podemos destacar, sólo entre los libros publicados en este primer periodo por el CEH y otras instituciones, de Gómez-Moreno, *Arte mudéjar toledano* (Madrid, 1916) e *Iglesias mozárabes. Arte español en los siglos IX a XI* (Madrid, 1919); de Elías Tormo, *Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista* (Madrid, 1913) y sus *Cartillas excursionistas* (de Guadalajara, 1919, Alcalá de Henares, 1919; Ávila, 1919; Segovia, 1920; Aranjuez, 1920); de Ricardo de Orueta, *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano* (Madrid, 1914), *Berruguete y su obra* (Madrid, 1917), *La escultura funeraria en España. Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara* (Madrid, 1919) y *Gregorio Hernández* (Madrid, 1920); de Sánchez Cantón, *Los pintores de cámara de los reyes de España* (su tesis, 1914-1916) y *Retratos del Museo del Prado* (escrito en colaboración con Juan Allende-Salazar, 1915); de Moreno Villa su *Velázquez* (Madrid, 1920), etc. Además de iniciar la serie general recopiladora *Datos documentales para la historia del arte español* (vol. 1, con prólogo de E. Tormo, Madrid, 1914), que daba a conocer documentación del Archivo de la Catedral de Toledo.

Silos, en Asturias, en El Escorial, en Toledo, o en las diversas bibliotecas de Madrid, había que dibujar trozos arquitectónicos y medir ruinas en pleno campo.⁵

Moreno Villa, que nos caracteriza y encuadra también el trabajo de muchos de sus compañeros de sección (especialmente el de Gómez-Moreno, Orueta, Sánchez Cantón, Tormo y Allende-Salazar) y aun el de los de otras (Menéndez Pidal, Hinojosa, Asín Palacios, Rey Pastor, Américo Castro, Onís, Navarro Tomás, Solalinde, Alfonso Reyes, Amado Alonso, etc.), concluye que, acaso «la imagen antigua» que más convendría al CEH y a sus miembros, fuera la de «colmena de abejas», pues cada sección constituía una, «pero las abejas de una iban a otra a consultarse en ciertos casos, para ver si las conclusiones obtenidas por la vía artística coincidían con las logradas por el camino de la literatura o viceversa»⁶.

Por tanto, puesto en marcha el mecanismo y orientación de las secciones, la siguiente etapa, la que trascurriría durante la instalación del CEH en la calle Almagro (1920-1929), fue ya la de definición y consolidación de los miembros y su actividad. No se sumaron muchos nuevos colaboradores a los indicados por el escritor malagueño, aunque si merece la pena destacar la entrada, entre otros, de Diego Angulo en 1922 (también importante «catalogador» en el Prado) y Antonio García Bellido en 1924. En esta década, por otra parte, no sólo se afirmaron en la vida universitaria y académica Gómez-Moreno y Elías Tormo (este último incluso pasó de decano de Filosofía y Letras a rector de la Universidad Central), sino que sus mismos discípulos empezaron a acceder a diferentes cátedras y puestos relevantes del mundo del arte.⁷ Por otro lado, también prosiguieron realizándose abundan-

⁵ José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, El Colegio de México, 1944, pág. 94.

⁶ *Ibíd.*, pág. 98.

⁷ Así, Sánchez Cantón logra en 1922 la cátedra de Historia del Arte de la Universidad de Granada, aunque debido a su nombramiento ese mismo año como subdirector del Museo del Prado (puesto que

tes cursos y conferencias, que se extendieron a los museos del Prado y Arqueológico,⁸ así como excursiones y exposiciones⁹. Además, se dieron a la imprenta en este momento viejos y nuevos empeños en las líneas ya abiertas.¹⁰

Con todo, sin duda el hecho más destacado y trascendente del periodo fue la referida fundación, en 1925, de la revista trimestral *Archivo Español de Arte y Arqueología*, que desde entonces absorbió buena par-

ocupó hasta ascender en 1960 al de director), la dejó vacante. No obstante, fue obtenida en 1925 por Angulo, quien, a su vez, en 1927, pasó a ocupar la cátedra de Arte Hispano-Colonial, creada en Sevilla —al calor preparativo de la Exposición Iberoamericana— por iniciativa de Tormo. Igualmente, Moreno Villa, tras opositar, en 1921 fue nombrado director del Real Instituto Jovellanos de Gijón; Juan Cabré lo fue, en 1922, del Museo Cerralbo; Torres Balbás accedió en 1923 al puesto de arquitecto conservador de la Alhambra; etc. Paralelamente, en 1924, Orueta era nombrado académico de la de San Fernando, en 1926 lo era Sánchez Cantón y en 1930 Allende-Salazar, todos ellos contestados por su maestro Elías Tormo.

⁸ Por ejemplo, en 1921 se comenzó un curso de Arte para extranjeros en dichos museos, conformado por trece conferencias relacionadas con estos espacios y sus obras. Éstas fueron impartidas por Manuel B. Cossío, Aureliano de Beruete, Elías Tormo, Moreno Villa, Sánchez Cantón, Ricardo de Orueta y Gómez-Moreno, y acudieron, además de 23 españoles oyentes, 10 norteamericanos, 5 argentinos, 3 ingleses, 2 franceses y 1 suizo (véase «Noticias», *Revista de Filología Española*, núm. VIII, Madrid, 1921, pág. 118).

⁹ Las visitas a museos y las excursiones, en principio tuvieron finalidad didáctica y destinos cercanos. Para estas últimas fueron de gran utilidad las citadas *Cartillas excursionistas* elaboradas por Tormo, quien en este periodo también publicó alguna otra (como la de *Aranjuez*, 1929). Incluso tuvo un carácter análogo su valioso libro *Las iglesias del antiguo Madrid* (Madrid, 1927) y el muy posterior *Monumentos de españoles en Roma* (Roma, 1940). Dando un paso más en precisión y erudición sobre las cartillas, Tormo se lanzó a la elaboración de guías artísticas de España (las *Guías Regionales Calpe*), de las que sólo llegó a publicar la *Guía de Levante* en 1923, quedando otras inconclusas o con partes incorporadas en otras publicaciones (véase Alfonso E. Pérez Sánchez, «Don Elías Tormo y las guías artísticas de España», en VV. AA., *Historiografía del arte...*, cit., págs. 367-373). En cuanto a exposiciones, sin duda la de mayor envergadura fue la realizada por Gómez-Moreno para acompañar la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, *Arte en España* (Barcelona, 1929).

¹⁰ Entre ellos la publicación de los *Catálogos monumentales de Zamora y León*, realizados por Gómez-Moreno en 1903 y 1906 y aparecidos en 1927 y 1925, respectivamente; así como sus libros incompletos *El lazo, decoración geométrica musulmana* (Madrid, 1921) y *Ornamentación mudéjar toledana* (Madrid, 1923-1926). También se publicaron ahora varias de las obras antes citadas de Elías Tormo. Domínguez Bordona realizó el catálogo de la exposición *Códices miniados españoles* (1925) y el estudio *La miniatura española en los siglos VII a XVII* (1930); Sánchez Cantón llevó a cabo la edición de *La pintura antigua de Francisco de Holanda* (1921), estudió *La librería de Velázquez* (1925), realizó el *Catálogo de las armas del Instituto Valencia de don Juan* (1927) y analizó a *Antonio R. Mengs* (Madrid, 1929) y a *Goya* (París, 1930); aunque sobre todo inició la publicación en 1923 de sus *Fuentes literarias para el estudio del arte español*, cuyos volúmenes salieron escalonadamente hasta 1941.

te de la producción de los colaboradores de sus secciones. Centrada sobre el arte y la arqueología españoles, se dividió en tres apartados fundamentales: Estudios, Varia y Bibliografía. El primero acogió artículos monográficos de apurado análisis y apoyo informativo y documental; el segundo aspectos, datos, documentos y noticias concretas o puntuales dignos de rápida circulación, y el último, recensiones y estudios críticos de libros y revistas especializados. Gómez-Moreno, Tormo, Orueta, Moreno Villa, Sánchez Cantón, Angulo, Domínguez Bordona, San Román, Carriazo y otros pocos investigadores ajenos al CEH fueron así dejando en sus páginas importantes trabajos.

Finalmente, el momento de mayor esplendor, tanto del CEH como de las secciones comentadas, habría de llegar en la última etapa trazada (1929-1937), correspondiente a la instalación del Centro en los locales dispuestos en el Palacio del Hielo, en la calle Duque de Medinaceli números 4 y 6 (donde habría de permanecer, incluso tras la guerra civil, hasta hoy, aunque adaptado a las nuevas reformulaciones que le daría el CSIC). Coincidió el periodo con la caída de la dictadura de Primo de Rivera y el desarrollo de la Segunda República, regímenes que, entre 1930 y 1933, llegaron a duplicar el presupuesto medio que tuvo el Centro en los años veinte y aumentaron los colaboradores.¹¹ El nuevo momento abierto en 1929, por tanto, también sería de gran importancia para este organismo y, especialmente, para los historiadores del arte y su actividad, gracias a la elevada posición política alcanzada por Elías Tormo con el Gobierno del general Berenguer y por Ricardo de Orueta con la República.¹²

¹¹ Javier Varela, «La tradición y el paisaje: el Centro de Estudios Históricos», en José Luis García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pág. 239.

¹² Tormo, que fue doctor en Derecho y en Filosofía y ejerció la cátedra de Derecho Natural en Santiago y Salamanca, también fue tentado por la política. Militó en el partido conservador de Maura y fue diputado a Cortes por Albaida en 1903 y senador del Reino en todas las sucesivas legislaturas entre 1901 y 1923; además de miembro de la Asamblea Nacional entre 1927 y 1929. Desde su puesto de rector de la Universidad Central, saltó al cargo de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes entre febrero de 1930 y febrero de 1931, nombrando a Manuel Gómez-Moreno director general de

Así, en esta etapa, se incorporaron a nuestras secciones nuevos colaboradores, como en la de Arte Enrique Lafuente Ferrari y José López Rey desde 1931, entre otros tantos (Manuel Ballesteros, Antonio Arroyo, Felipa Niño, Victoria González, Ángeles Tobío, Pedro Martul o Julián Sanz), y se hizo importante en la de Arqueología la presencia del arquitecto-restaurador e impulsor, como ocurrió desde 1931 con Francisco Íñiguez y, sobre todo, con Pablo Gutiérrez Moreno, fundador en 1930 de las divulgadoras Misiones de Arquitectura, pronto ampliadas y denominadas «Misiones de Arte», que se centraron en ofrecer en cines, teatros, ateneos, museos, institutos, universidades, etc., cursillos, charlas, visitas y conferencias de carácter popular —de tipo monográfico o especializado— en los que participaron numerosos profesionales (Lafuente, Camps Cazorla, Navascués, Íñiguez, Cabré, Láinez Alcalá, Carriazo, Moreno Villa, Gaya Nuño, etc.).¹³

Bellas Artes (que a su vez nombró a Diego Angulo inspector del Tesoro Artístico) y planteando eficaces reformas educativas y de control del Tesoro Artístico. Por su parte, Orueta (1868-1939), viejo republicano, fue el primer director general de Bellas Artes de la Segunda República, cargo que ocupó en dos ocasiones. Primero entre 1931 y 1933, momento en el que, entre otras medidas, confirmó a Sánchez Cantón en la subdirección del Prado —incluso junto a él transformó el Museo de Valladolid en Museo Nacional de Escultura— y nombró a Moreno Villa director del Archivo de Palacio. Después, entre febrero y septiembre de 1936, debiéndose a Orueta la creación —dependiente de su Dirección General— de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico (Decreto de 25 de julio de 1936), que tanta importancia adquiriría durante la guerra. Para J. A. Gaya Nuño, Orueta desempeñaría desde este puesto una «eficacísima labor, seguramente la más notable que se recuerda en dicho cargo» (*Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, IEE, 1975, pág. 236).

¹³ Las Misiones de Arte, como se denominaron desde 1931, incrementaron espectacularmente su temática, diversidad de público y actividad. De manera que si, entre 1930 y 1932, sus sesiones pasaron en Madrid por los cines Latina y Castilla, el teatro del Círculo de Bellas Artes, el Salón de la Unión Ibero-Americana o en Segovia por el teatro Juan Bravo; entre 1933 y 1934, su actividad, cifrada en decenas de conferencias, visitas y cursillos, llegó a los ateneos de Bilbao y Soria, al Museo Municipal y al Colegio de Arquitectos de Madrid, al Museo de Misiones Pedagógicas, a los museos Arqueológico Nacional y de Arte Moderno, a la Universidad de Valladolid, a Logroño, al Instituto de El Escorial y a numerosos grupos escolares. Así como, en su variedad de encargos y disposición, estos profesionales impartieron abundantísimos cursos para extranjeros y cursillos para maestros (como los Cursillos del Magisterio del año 1933 o las solicitudes de Misiones Pedagógicas y los propios grupos de provincias, que, aparte de la labor en Madrid, les llevaron a Santa María de Nieva, Cuéllar, Segovia, Alcalá de Henares, etc.). Las Misiones de Arte, así, al igual que el Fichero de Arte Antiguo, incluso llegaron a tener su propia línea de publicaciones, destacando entre ellas el útil manual de Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española* (1934).

Ya hablamos también de la creación en 1931, impulsada por Orueta, del Fichero de Arte Antiguo —a veces llamado Fichero Artístico Nacional—¹⁴, que al año siguiente dio su primer fruto con la publicación del importante catálogo *Monumentos españoles*, que recogía las obras pertenecientes al Tesoro Artístico Nacional. Un registro que, como advertía en la publicación Sánchez Cantón, acometía una «empresa nacional e internacional», con la que España se adelantaba a los demás países en dar respuesta efectiva a las recomendaciones sobre la conservación de monumentos de la Sociedad de Naciones, plasmadas en la llamada *Carta de Atenas* de 1931.¹⁵ Del mismo modo, además de las colaboraciones en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, que desde 1932 pasó a ser dirigida por Sánchez Cantón y desde 1935, tal como advertía la revista al iniciar su segunda década, amplió su campo de estudio al arte de Hispanoamérica (gracias al trabajo directo de profe-

¹⁴ Según la *Memoria correspondiente a los cursos 1931 y 1932* (Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1933, págs. 133 y 141), el citado Fichero «Fue encargado de dirigirlo don Ricardo de Orueta, auxiliándole el señor Sánchez Cantón, y como becarios el señor Ballesteros y la señorita María Victoria Gómez Mateos. // El trabajo consistió, primeramente, en completar la ordenación de los fondos fotográficos del Centro y la adición de los que fueron adquiriéndose»; intenso incremento este último «con nuevas aportaciones, en cuya busca y selección intervino de manera constante y personal el señor Gómez-Moreno».

¹⁵ El pontevedrés, además, señalaba el origen administrativo, precedentes, vínculos y finalidad del proyecto, así como el carácter de «ensayo preparatorio de una inmediata reedición» que tenía la publicación por la premura; indicando también quiénes habían colaborado, además de él, en la redacción de fichas y acopio de ilustraciones: «los directores de las secciones de Arte y Arqueología del Centro, don Elías Tormo y don Manuel Gómez-Moreno, y los señores Cabré, Camps, Domínguez Bordoná, García Bellido, Gutiérrez Moreno, F. Hernández, Íñiguez, Lafuente, E. Moya, Navascués, Romero de Torres, Santa Olalla, Sanz, Torres Balbás» (*Monumentos españoles. Catálogo de los declarados nacionales, arquitectónico e histórico-artísticos*, 2 vols., Madrid, CEH-Fichero de Arte Antiguo, 1932). Por otro lado, como indicaba la ya citada *Memoria* de 1932 (págs. 141-142), la publicación del catálogo «alcanzó éxito rápido no sólo en España, sino en el extranjero, mereciendo ser presentada como modelo imitable en Francia e Italia», poniendo el Fichero en prensa, seguidamente, «un registro de los manuscritos con miniaturas conservados en España», al tiempo que preparaba tanto «un inventario de las custodias y ostensorios», como «otro de exvotos náuticos y utensilios navales artísticos». Además, la vida y finalidad de este Fichero de Arte Antiguo continuó incluso después de la guerra, volviéndose a publicar en 1953, emulando la empresa de 1932, una segunda edición, revisada, ampliada y adaptada a la nueva legislación, ahora introducida por José María de Azcárate (*Monumentos españoles. Catálogo de los declarados histórico-artísticos*, 3 vols., Madrid, Instituto Diego Velázquez-Fichero de Arte Antiguo, 1953).

sionales como Diego Angulo y Gutiérrez Moreno), las publicaciones crecieron a un ritmo llamativo, especialmente en lo que concierne a catálogos y recopilación de fuentes; de igual modo, importante fue la actuación en torno a los museos.¹⁶

Lamentablemente, la guerra civil dispersaría a muchos de estos colaboradores que ahora trabajaban juntos en las citadas secciones del CEH, cuyo edificio de la calle Duque de Medinaceli, compartido con el Patronato Nacional de Turismo, se convirtió con el Gobierno de Largo Caballero, por el Decreto de 4 de noviembre de 1936, en Ministerio de Propaganda (luego, tras el traslado del Gobierno a Valencia, en Delegación).¹⁷ Algunos investigadores, no obstante, durante buena parte de la contienda continuaron trabajando en Madrid o Valencia en funciones impuestas por el conflicto, como la catalogación de obras en las Juntas de Defensa del Tesoro Artístico que —como director general de Bellas Artes al estallar la guerra— había puesto en marcha Ricardo de Orue-ta¹⁸, o la evacuación y salvaguarda de los grandes museos y colecciones (actividades en las que, entre otros, se emplearon Gómez-Moreno, Diego Angulo, Lafuente Ferrari, Pablo Gutiérrez Moreno, Moreno Villa o Sánchez Cantón). Algunos, como el mismo Moreno Villa o López Rey, además, no tardarían en iniciar el camino de un largo exilio. Pero con los que quedaron, aparte de la dura marginalidad o el izamiento que habría ahora para unos u otros, en la posguerra, gracias a las robustas

¹⁶ Ya hemos comentado, por ejemplo, la continuidad de las catalogaciones y repertorios documentales editados por Sánchez Cantón, que en 1932 comenzó a publicar los *Dibujos españoles* (5 vols. de material recogido en el CEH) y en 1933 un nuevo *Catálogo del Museo del Prado*, con sucesivas ediciones; aunque también podría destacarse su importante papel en las instalaciones de la Casa de Lope de Vega en Madrid (1935), la de Cervantes y Museo de Escultura en Valladolid (en 1933 publica la guía *El Museo Nacional de Escultura*), la del Greco en Toledo o el madrileño Museo Románico. Igualmente, a modo indicativo, pueden citarse el catálogo *Manuscritos con pinturas* (1933), de Domínguez Bordona, u otras dos conocidas obras de Gómez-Moreno: *La escultura del Renacimiento en España* (Barcelona, 1931) y *El arte románico español* (Madrid, 1934).

¹⁷ Véase Miguel Cabañas Bravo, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, págs. 95-104.

¹⁸ *Ibidem*, págs. 35-40 y 53-57.

bases puestas con anterioridad en el CEH, pudo la Historia del Arte recomenzar su andadura alrededor del CSIC y su nuevo Instituto de Historia del Arte Diego Velázquez, heredero de un ambicioso proceso de profesionalización y unos ricos logros.¹⁹

¹⁹ Sobre esta andadura véase Miguel Cabañas Bravo, «La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975», en Miguel Ángel Puig-Samper (ed.), *Tiempos de investigación. JAE-CSIC, cien años de ciencia en España*, Madrid, CSIC, 2007, págs. 333-344.